



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



RAMÓN DE BAÑOS Y LA VERSIÓN ESPAÑOLA DE LOS TÍTULOS DE CRÉDITO DE *LA CORONA DE HIERRO* (1941) DE ALESSANDRO BLASETTI

MARÍA BEGOÑA SÁNCHEZ GALÁN.
Universidad de Valladolid

Resumen

Ramón de Baños, pionero del cine catalán, dedicó una parte de su trayectoria profesional a realizar títulos de crédito, de los que aún se conserva una interesante muestra en la Colección-Museo de Filmoteca Española y en la Filmoteca de Catalunya. En esta comunicación se presenta esta pequeña colección a los historiadores del cine a partir de los dibujos que Ramón de Baños realizó para la versión española de *La corona de hierro*, superproducción italiana dirigida en 1941 por Alessandro Blasetti y distribuida en España por Cifesa. Esta película, que está narrada en tono de leyenda, recurre a las páginas de un libro miniado para hacer avanzar el relato. Tanto los títulos de crédito como las ilustraciones de dicho libro, que actúa casi como uno más de los escenarios de la fábula, fueron re-dibujados por Ramón de Baños en una época en la que en España estaba prohibido proyectar cualquier película en un idioma que no fuese el castellano. En el texto se analizan brevemente las características de estos materiales y se comparan los dibujos de Ramón de Baños con la película de Blasetti.

Palabras clave: Ramón de Baños, secuencia de títulos, títulos de crédito, títulos de cabecera, escenografía, *La Corona de hierro*, Alessandro Blasetti, libro miniado, doblaje, versiones españolas.

Abstract

Ramón de Baños, pioneer of Catalan film industry, devoted a part of his professional life to the creation of title sequences, an interesting part of which is still preserved in the Colección-Museo of Filmoteca Española and in the Filmoteca de Catalunya. This paper is aimed to present this collection to the film historians through the drawings that Ramón de Baños made for the Spanish version of *The Iron Crown*, an Italian blockbuster directed in 1941 by Alessandro Blasetti and distributed in Spain by Cifesa. This movie, that is narrated as a legend, turns to the pages of an illuminated manuscript to make the story progress. Both the film credits and the book's illustrations (that have almost the role of a setting), were redrawn by Ramón de Baños in a period in which it was forbidden in Spain to exhibit any movie in a language different than Spanish. The author analyses the features of these materials and compares the Baños' drawings with the Blasetti's movie.

Keywords: Ramón de Baños, title sequence, film credits, head credits, scenography, *The Iron Crown*, Alessandro Blasetti, illuminated book, dubbing, Spanish versions.

INTRODUCCIÓN: RAMÓN DE BAÑOS, DIBUJANTE

“Jo dibuixaba els títols de la portada i el subtítols, i els adornaba amb vinyetes molt artístiques, i és que, com a tenia certa facilitat per dibuixar, als vespres anava a uns cursos de dibuix lineal i ornament a l’Escola d’Arts i Oficis de la Llotja.”⁹³³ (Baños, 1991: 29).

Con estas palabras, las únicas de su autobiografía en las que habla de su habilidad para el dibujo, describía Ramón de Baños las tareas que le asignaron cuando empezó a trabajar en la Hispano Films, empresa fundada por Albert Marro en el año 1906 y en la que Ricardo de Baños, hermano de nuestro protagonista, trabajaba entonces como primer operador y director técnico. Corría entonces el año 1908 y Ramón tenía, apenas, 18 años. Que nosotros sepamos, no se conservan los materiales originales de aquellos dibujos y títulos de crédito. Joan Francesc de Lasa cuenta, en la biografía que escribió sobre los Hermanos Baños a mediados de los 90, que Ramón quemó gran parte de sus dibujos, especialmente los de su primera época en la Hispano Films, “en un día de melancolía o hipocondría de esos que enturbian la razón de los ancianos” (De Lasa, 1996: 308). El mismo Francesc de Lasa relata que, después de volver de Brasil, Ramón de Baños continuó dibujando títulos de crédito e intertítulos para distintas productoras y empresas del sector. De Lasa destaca, en este sentido, el trabajo que Ramón de Baños realizó para los Laboratorios de Josep Maria Bosch, los mejor equipados de España y, al mismo tiempo, los más antiguos de los que se dedicaban al tiraje de copias y al “tiraje de títulos artísticos en movimiento para cabeceras y tráilers” (De Lasa, 1996: 365). Esta tarea, considerada por De Lasa como un trabajo menor, ocupó parte de su actividad profesional en las décadas posteriores.

Y justo ahí empieza la investigación que da pie a este texto, porque en Filmoteca Española y en la Filmoteca de Catalunya se conservan casi un millar de los cartones que Ramón de Baños dibujó para un centenar de películas de la década de los cuarenta. Se trata de dibujos y textos, completamente desordenados, que estamos intentando identificar y organizar para que puedan ser posteriormente catalogados y puestos a disposición de los historiadores del cine. Todos los materiales forman parte de un mismo archivo original pero, por motivos que desconocemos, la colección se fragmentó y se depositó en las dos filmotecas sin hacer referencia alguna a la existencia de la otra mitad. Afortunadamente, la excelente comunicación

⁹³³ “Yo dibujaba los títulos de inicio y los subtítulos, y los adornaba con viñetas muy artísticas, y es que, como tenía cierta facilidad para dibujar, por las noches iba a unos cursos de dibujo lineal y ornamento en la Escuela de Artes y oficios de la Lonja.” (La traducción es nuestra).

que existe entre estas instituciones nos ha permitido localizar y cruzar estos materiales y, en el futuro, nos va a permitir también reconstruir la colección de manera digital para que podamos obtener una visión global de estos interesantes documentos.

Esta investigación, centrada en el estudio de unos materiales a primera vista irrelevantes, nos va a permitir conocer mejor algunos de los trabajos que Baños desempeñó tras la Guerra Civil española. Ramón de Baños (1890-1980), uno de los pioneros más importantes del cine español, realizó sus mejores obras, junto a su hermano Ricardo (1882-1939), en los años 10 y 20 del siglo pasado. En los treinta el grueso de la producción cinematográfica se había trasladado de Barcelona a Madrid y el trabajo de los Ramón de Baños se había centrado en aspectos más técnicos y organizativos. Durante la guerra, ambos hermanos realizaron varios documentales sobre el conflicto. Ricardo falleció en 1939 y, en las décadas posteriores, Ramón trabajó como técnico y responsable de laboratorio, operador de cámara, operador de truca, epigrafista, fotógrafo⁹³⁴, realizador de documentales y de cine publicitario e, incluso, tal y como aparece en el *Índice cinematográfico de 1941*, como “forrador de carteles” para cine y publicidad” (Índice, 1941: 227).

Con el estudio de los dibujos de los títulos de crédito que aún se conservan, queremos recuperar una pequeña parte del inmenso trabajo que Ramón de Baños realizó para otros cineastas, productoras y distribuidoras. A pesar de que aún nos queda muchísimo trabajo por hacer, este Congreso nos ha parecido la ocasión perfecta para dar a conocer una pequeña parte de estos materiales. Para ello, hemos elegido los dibujos que Ramón de Baños realizó para la versión española de la película *La corona de hierro* (1941), de Alessandro Blasetti.

SOBRE LA NATURALEZA DE LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

Aunque esta comunicación no tiene como objeto estudiar las características, la historia, ni las funciones de los títulos de crédito, creemos que es importante hacer referencia al estado de la cuestión. Los títulos de crédito, como objeto de estudio, han recibido menos atención que otros aspectos de la producción cinematográfica, pero a pesar de ello existen estudios muy interesantes que analizan la importancia de estos materiales y el papel que desempeñan dentro de la una audiovisual. Para aquellos que quieran conocer en mayor profundidad las características de los títulos de crédito, recomendamos la lectura de los textos de Solana y

⁹³⁴ Como curiosidad, comentar que en los últimos años la Fundación Gas Natural Fenosa ha realizado un trabajo de investigación en su Archivo Histórico que les ha permitido sacar a la luz una colección de 58 fotografías de temática industrial realizadas en 1947 por Ramón de Baños para la Empresa Catalana de Gas y Electricidad. Este trabajo ha estado expuesto, de enero a marzo de 2016, en el Centre Cívico Antic Sanatori del Puerto de Sagunto.

Boneu (2007) y Stanitzek (2009). En torno a la enunciación y al discurso metacinematográfico de los paratextos fílmicos, recomendamos el trabajo de Valentina Re (2006) y de Nicole De Mourgues (1994), cuyo libro dedicado a los títulos de crédito se abre con un prefacio de Christian Metz. Es muy interesante, a su vez, la tesis doctoral de Endika Rey (2016) y su trabajo de investigación en torno a los títulos de crédito. Desde el punto de vista de la traducción y el doblaje, recomendamos la obra de Chaves García (1999), que en sus textos incluye el estudio de lo que ella denomina los “indicios gráficos” del film.

Tras este breve repaso bibliográfico, y para contextualizar los materiales que estamos estudiando, queremos recuperar las palabras de Daniel Daniel Sánchez Salas que, en un artículo publicado a finales de los 90 en la revista *Cuadernos de la Academia*, estudiaba la importancia de los rótulos en el cine de los años 20 (Sánchez, 1999: 429):

“El rótulo es un componente cinematográfico tan implicado en el proceso expresivo de la película como la imagen, con la que establece una interacción que se traduce en resultados estéticos e ideológicos. Por todo ello, el estudio del rótulo es una vía de acceso más para el conocimiento del cine que lo utiliza.”

No es arriesgado afirmar, por lo tanto, que todo tipo de texto incluido en una película, ya sea rótulo o texto en forma de libro, indicador, cartel, etc., forma parte de la historia que se está narrando. Los títulos de crédito, como parte del conjunto de la obra, también aportan su significado a la película y ocupan un lugar propio dentro del producto audiovisual. Hay tantos tipos y géneros de títulos de crédito como de películas, por lo que resulta muy útil establecer tipologías que nos ayuden a entender su funcionalidad. En algunas obras la secuencia de títulos está estructurada en torno a una historia propia y actúa casi como un cortometraje, se articula en torno a lo que Lauro Zavala denomina una “minificción audiovisual” (Zavala, 2001). En otras, se limita a desglosar los nombres de los responsables del filme y a cumplir el papel de comprobante “legal” del propietario de los derechos de la obra. Entre un extremo y otro, hay miles de variables que dependen de la creatividad de los autores y del presupuesto con el que cuenta la película.

En todos los casos, los títulos de crédito funcionan como un subproducto que “empaqueta” el filme y sirve como transición para que el espectador se acomode en la butaca, se aísla del exterior, abra su mente al relato, y se prepare para disfrutar de la función. En este sentido, es muy interesante el análisis de De Mourgues (1994), que compara los títulos de crédito con las tapas de un libro, o la propuesta de Endika Rey (2016), que los compara con el

marco de una pintura. Ese empaquetado-marco tiene como función principal identificar a los protagonistas y técnicos de la obra, pero en muchísimos casos también ayuda a reconocer el género y localiza la época en la que se inscribe el relato. Hay toda una serie de identificadores que se repiten de unos créditos a otros (o de una película a otra) y que nos ayudan a ubicar el tiempo y el espacio de la ficción que se va a proyectar ante nuestros ojos.

Los créditos terminan cuando aparece el rótulo de “fin”, por lo que podríamos también considerar que la secuencia de títulos funciona como un paréntesis que abre y cierra una pausa en nuestras vidas. La imagen de marca de la productora al inicio de la secuencia nos invita a parar y el título de fin nos anuncia que podemos levantarnos de la butaca y volver a la rutina.

METODOLOGÍA PARA LA RECUPERACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE TÍTULOS DE CRÉDITO

El estudio que estamos realizando a partir de estos interesantísimos materiales tiene su punto de partida en el trabajo de recuperación que se lleva a cabo en la Colección-Museo de Filmoteca Española y que se enmarca dentro de las estrategias de la Arqueología Industrial. Una de las labores más importantes que realizan las Filmotecas de nuestro país es precisamente esta, la recuperación de todo tipo de material que haya sido utilizado en la producción de una obra fílmica. Sin esa tarea de búsqueda, no tendríamos a nuestro alcance las películas, guiones, bocetos, atrezzo, vestuario, etc., que necesitamos para estudiar la historia de nuestro cine.⁹³⁵

Los materiales con los que estamos trabajando, y específicamente los dibujos de *La corona de Hierro*, llegaron a Filmoteca Española gracias a las gestiones de Ramón Rubio que, en la década de los 80, consiguió que Delmira Pons, coleccionista y amiga personal de Ramón de Baños, le vendiese estos materiales a la institución. El lote que se conserva en Madrid, al que pertenecen los dibujos que hoy os mostramos, está formado por unos 700 cartones realizados por Ramón de Baños en los años cuarenta. No cabe duda de su autoría porque la mayoría de ellos están convenientemente identificados con el sello de su productora. Todos estos materiales se completan con otro lote similar que se conserva en la Filmoteca de Catalunya y que contiene aproximadamente otros 300 cartones. Hemos comprobado que ambos archivos

⁹³⁵ Quiero aprovechar esta comunicación para manifestar mi agradecimiento al inmenso y necesario trabajo que realizan los trabajadores de Filmoteca Española y, sobre todo, a Ramón Rubio (Jefe del Departamento de Recuperación) y a Elena Cervera (Directora de la Colección “Museo del Cine”). Sin ellos, ninguno de estos pequeños trabajos de investigación sería posible.

pertenecen a la misma colección original y que se complementan entre ellos, pero desconocemos cuándo y por qué se dividió el lote y por qué se entregó a distintas instituciones.

Para abordar el estudio de estos materiales hemos puesto en marcha dos líneas distintas de investigación: la primera de ellas está centrada en la organización, identificación y clasificación de los materiales, y la segunda está encaminada al estudio del contenido y a la contextualización de los cartones.

Cuando, hace años, nos enfrentamos por primera vez a estos materiales, nos encontramos con un grupo de papeles completamente desordenados y sin una estructura lógica aparente. Como ya hemos comentado, la colección está descontextualizada, dividida y ha pasado por diferentes manos antes de llegar a las instituciones en las que se conservan actualmente. Con el fin de intentar poner un poco de orden en este enorme lote, lo primero que hicimos fue realizar una identificación preliminar de todos y cada uno de los cartones de la colección. Uno por uno, con la ayuda de las bases de datos de Filmoteca Española (Soul y Arcadia), del Ministerio de Cultura, y en algunos casos de IMDb, y consultando de manera independiente cada uno de los datos que aparecen en los títulos de crédito, conseguimos agrupar los cartones en torno a unos 115 títulos de películas, tanto nacionales como internacionales. En los últimos meses, una vez realizada esta primera organización provisional, hemos empezado a digitalizar los materiales que están depositados en Madrid. En un futuro nos gustaría hacer lo mismo con el resto de cartones, con la intención de elaborar una “colección virtual” que reúna de nuevo todas las imágenes en un solo archivo digital y que nos permita trabajar con mayor flexibilidad. El paso siguiente, para el que aún no tenemos fecha por la enorme dificultad que supone organizar convenientemente estos materiales, será introducirlos en las bases de datos correspondientes y ponerlos a disposición de los investigadores.

Las imágenes que vamos a presentar hoy son sólo una pequeña parte de esta enorme colección en la que estamos trabajando. Al mismo tiempo, son un test para ver hasta donde podríamos llegar con la segunda línea de investigación que surge del estudio de estos materiales. Una vez identificados, sería interesante poder contextualizar cada uno de estos cartones y relacionarlos con la película original para la que fueron realizados. Para ello, primero tenemos que entender en qué circunstancias se dibujaron estos cartones, con qué fin, para qué productoras y distribuidoras, mediante qué contratos, etc. En este sentido, existe una gran diferencia entre los títulos de créditos realizados para producciones nacionales y aquellos que traducen al español la secuencia de títulos de producciones extranjeras. En el primer caso, esta investigación nos permite acceder a los cartones originales que se dibujaron durante el proceso de ela-

boración de las películas. Hablamos de materiales originales elaborados en el contexto de la producción de un filme. En el segundo caso, lo que estaríamos estudiando es la traducción de los materiales gráficos que acompañaban a las versiones españolas, dobladas, de las películas internacionales que se exhibían en nuestro país. En ambos casos, y para llevar adelante un posible análisis, sería necesario localizar una copia de la obra y relacionar las imágenes que aparecen en la película con los dibujos y materiales en soporte papel.

Como los historiadores ya imaginarán, en algunos casos es imposible realizar esta comparativa porque no se conserva copia alguna de la cinta. En el primer listado de películas que hemos elaborado en torno a estos cartones, hay docenas de títulos de los que no se conserva ninguna imagen. En el caso de los títulos internacionales, es posible encontrar las versiones originales porque muchas de ellas se han remasterizado y comercializado en nuevos soportes, pero no queda rastro alguno de la versión española. En muchas de ellas, de hecho, ha sido necesario realizar un nuevo doblaje para poder incluir una pista de audio en español.

Para testar las posibilidades que ofrecen estos materiales, y ver hasta dónde seríamos capaces de llegar con esta investigación, hemos elegido aislar y estudiar los cartones de *La corona de hierro*, película realizada por Alessandro Blasetti en el año 1941 y distribuida en España por CIFESA en octubre de 1942. Los dibujos que Ramón de Baños realizó para la versión española de esta película tienen una factura más elaborada que el resto de títulos que forman parte del lote que se conserva en Filmoteca Española. Salvo excepciones, los materiales con los que estamos trabajando muestran información tipográfica bajo el esquema clásico de blanco sobre negro. Los cartones realizados por Baños para la película de Blasetti se alejan de este formato y nos presentan dibujos y texto en tinta negra sobre cartulina gris texturizada. Son, sin duda, piezas de museo cuyo papel vamos a intentar desentrañar en esta comunicación. Para ello, hemos comparado los dibujos, tanto con la versión italiana de la película, como con una copia en 16mm que se conserva en los Fondos Fílmicos de Filmoteca Española. Por desgracia, el frágil estado de conservación de esta copia no permite su proyección en moviola y nos hemos limitado a fotografiar algunos de sus fotogramas para no dañar aún más el soporte.

En un intento por localizar materiales adicionales, nos hemos puesto en contacto con las Filmotecas más importantes de España e Italia, pero ninguna de ellas conserva copias de la versión española de la película. Tampoco se conservan los negativos de doblaje. De hecho, fue necesario realizar un segundo doblaje al español para poder emitir la película en Televi-

sión Española en el año 1989 y un tercero para poder comercializar la obra en DVD en el año 2002⁹³⁶.

Los títulos de crédito y el libro miniado que os presentamos en esta comunicación también son únicos. En la Cinemateca de Bologna, institución en la que está depositado todo el fondo de Alessandro Blasetti, no se conservan los materiales originales de esta parte de la película. Tampoco están incluidos entre los fondos de la Cinemateca Nazionale de Roma, depositaria del material histórico de los estudios Cinecittà, en los que se rodó esta superproducción.

“LA CORONA DE HIERRO” (1941) DE ALESSANDRO BLASETTI

Antes de comenzar a analizar los materiales, creemos que es necesario presentar la película que hemos elegido para realizar este pequeño estudio. *La corona de hierro* (1941), de Alessandro Blasetti, fue una controvertida superproducción que nació del interés del régimen de Mussolini por recuperar la majestuosidad que el cine italiano había tenido a principios del siglo XX. Fue la primera gran producción que se rodó en los estudios de Cinecittà, inaugurados en el año 1937, y es un estupendo ejemplo no sólo del cine que se quería realizar en aquel momento, sino también de la situación cultural y política que se vivía en Italia a principios de los años cuarenta. La revisión histórica de esta película y la búsqueda de datos bibliográficos sobre su rodaje, nos invitan a repasar un convulso período de la historia del cine italiano que comienza a mediados de los años treinta, con el apoyo de Blasetti y de una parte de los técnicos de la película al régimen de Mussolini⁹³⁷, y termina con el fusilamiento de dos de sus actores principales, Luisa Ferida y Osvaldo Valenti, acusados de colaboracionistas, durante los últimos días de la República de Saló⁹³⁸.

Esta película nos ofrece, además, la oportunidad de volver a estudiar la figura de un director fundamental, maestro de maestros, que se ganó un espacio propio en la historia del cine europeo. Alessandro Blasetti, nacido en Roma en el año 1900, fue uno de los precursores más importantes del cine italiano y pionero en casi todos los géneros que se proyectaron desde su

⁹³⁶ Según datos de *eldoblaje.com*, “Centro de recursos sobre el doblaje en España”. Se pueden consultar dos fichas de esta película en: <http://www.eldoblaje.com/datos/KeywordResults.asp?keyword=corona%20de%20hierro> (Consultado el 15/05/2016)

⁹³⁷ Corrado Pavoloni, director artístico de la película, era hermano de Alessandro Pavoloni, Ministro de Cultura de Mussolini y secretario del Partido Fascista Republicano durante la República de Saló.

⁹³⁸ Luisa Ferida fue la protagonista del film, mientras que Osvaldo Valenti interpretó a Eriberto, el terrible rey de los tártaros. La historia personal de estos actores fue adaptada al cine por Marco Tullio Giordana, en el año 2008, en la película *Sanguepazzo*. En esta cinta el director recupera la figura de ambos personajes y nos acerca a la situación de la industria del cine italiano durante la Segunda Guerra mundial.

país a las pantallas de todo el mundo. En 1929 realizó *Solé*, una aplaudida obra de cine documental y, en 1930, *Tierra Madre*, películas que llevaron a Mussolini a proclamar el nacimiento del nuevo cine italiano que, como afirma Román Gubern, debía ser “grandioso y monumental y glosar las glorias pasadas y presentes del imperio” (Gubern, 1989: 260). En 1934 Blasetti triunfó con la película histórica *1860*, en 1938 recibió el reconocimiento del régimen por la adaptación de la leyenda de *Ettore Fieramosca*, y en el año 1942, realizó *Cuatro pasos por las nubes*, considerada el primer ejemplo del neorrealismo italiano. Pocos años después, en 1948 fue pionero del cine de romanos con la película *Fabiola*.

La corona de hierro fue uno de sus mayores éxitos y, a pesar de ello, le dejó un sabor muy amargo. La cinta fue tachada de “fascista” durante mucho tiempo y Blasetti se vio obligado a defender, en muchas ocasiones, que su intención sólo había sido la de hacer una película pacifista, “una fábula, un juicio sobre un rey violento, y una condena de la guerra” (Faldini, 2009:59). No es este el lugar para debatir la intencionalidad de la obra por lo que, para contextualizarla, nos vamos a limitar a suscribir las palabras de Bondanella que, a nuestro juicio, ha sido uno de los que mejor ha definido las contradicciones de esta película:

“*La corona de hierro* es un trabajo ambiguo: Mientras su mensaje subraya un sentimiento común entre los italianos, el deseo de paz y cese de las hostilidades, las implicaciones simbólicas de la búsqueda de un líder carismático que devuelva una corona mágica al lugar que le corresponde en Roma, puede también señalar a Mussolini, el Duce de una nueva Roma. Cualquiera que sea el mensaje político que Blasetti intentaba trasladar, *La corona de hierro* revive sin lugar a dudas el eterno tratamiento italiano de la mitología heroica que nació en la era muda con la *Cabiria* de Pastrone.”⁹³⁹ (Bondanella, 1989:16).

A pesar de lograr el premio a la Mejor Película Italiana del año en la IX Mostra di Venezia, la película tuvo una fría acogida por parte de la crítica especializada. Tampoco gustó a los dirigentes políticos. Cuentan que Goebbels, que estaba presente en el estreno, afirmó al dejar la sala que, si el director hubiese sido alemán, en aquel mismo momento estaría frente al paredón (Verdone, 1989: 51). Sea como sea, fue precisamente el carácter pacifista de la obra lo que atrajo al público a las salas. El ya citado Luca Verdone cuenta que la película se estrenó casi a escondidas. El primer día, el Supercinema de Roma estaba vacío, pero el tercero la gente se iba a casa sin conseguir entrada. “El deseo de paz que aparecía en la película era un reflejo del deseo de paz de la muchedumbre” (Verdone, 1989: 51).

⁹³⁹ La traducción es nuestra.

El argumento de *La corona de hierro*, una mezcla asombrosamente ecléctica de leyendas y mitos, tampoco escapó a la polémica. Felipe Sassone, corresponsal de *ABC* en Italia, hablaba así de la película tras asistir a su estreno en la IX Mostra di Venezia:

“Hemos visto una película italiana. “La corona de hierro”; historia fantaseada, dos gotas de historia y muchos litros de fantasía. La película tiene de todo: combates, amores, locuras; un protagonista que se parece a Tarzán; un Rey cruel y orgiástico, que en ciertos momentos es el rey de copas de la baraja; unos leones como los que el profeta Daniel se encontró en el foso; una pitonisa que hila en una rueca como la Margarita del “Fausto”; una mujer vestida de hombre, a quien nadie logra descubrir, a pesar de la opulencia venusina de sus formas. Y, sin embargo, la película es buena, muy buena: como película, se entiende: el asunto, complicadísimo, está muy bien tramado; la técnica tiene una gran novedad y una bien entendida animación; está admirablemente vestida y decorada: pero el asunto se desenvuelve en el siglo XIII y el diálogo es absolutamente del siglo XX. ¡Benditas sean las películas mudas!” (Sassone, 1941:11).

La escenografía y el vestuario de la película también son un ejemplo del eclecticismo que caracteriza la obra. Todo lo que aparece en ella está sujeto a una mezcla de estilos cuyo único fin es crear majestuosidad y fantasía, más allá de cualquier sensación de realidad o, incluso, de la más mínima lógica. Gian Piero Brunetta se refiere a este aspecto con las siguientes palabras:

“Típico repertorio de mitos y cuentos populares y fantásticos, de épica mediterránea y de sangre nórdica, de llamadas a la legenda del Santo Grial y a Marco Polo, a las fábulas de Andersen, a Tarzán, a Edipo Rey y a la tragedia griega, la película interesa más aún por la apertura al mundo del cine fantástico y del imaginario obtenida gracias a una inventiva escenográfica entre las más delirantes y libres (su autor es Virgilio Marchi) continuamente cambiante y a la enorme cantidad de elementos y motivos simbólicos que se esparcen por toda la obra.”⁹⁴⁰ (Brunetta, 1993: 287).

Los decorados de esta superproducción, la primera rodada en los estudios de Cinecittà, fueron diseñados por Virgilio Marchi, escenógrafo que, a juicio de algunos historiadores, fue uno de los mejores arquitectos de los muchos que trabajaron como diseñadores de decorados en los estudios de Cinecittà (Mensuro, 1999). Trabajó en cerca de sesenta películas, pero la que le dio más prestigio fue, sin duda, *La corona de hierro*. Fue precisamente la falta de homogeneidad de la película la que le permitió mostrar su gran capacidad para imaginar y mezclar escenarios de distintas épocas y estilos históricos.

⁹⁴⁰ La traducción es nuestra.

LA VERSIÓN ESPAÑOLA DE LOS TÍTULOS DE CRÉDITO Y EL LIBRO MINIADO DE LA CORONA DE HIERRO

La encargada de distribuir la película en nuestro país fue Cifesa, que confió el doblaje de la cinta a la empresa Voz de España. La re-elaboración de los títulos de crédito y del libro miniado, tal y como hemos descubierto en esta investigación, fueron un trabajo de Ramón de Baños. La película se estrenó en el cine Fémima de Barcelona el viernes 2 de octubre de 1942 y en Madrid dos semanas más tarde, el 16 de octubre, en el cine Avenida. La película se mantuvo en cartel durante muchos años y, según consta en el expediente de censura que se conserva en el Archivo General de la Administración, en mayo del año 1952 se solicitó una prórroga para continuar exhibiendo la película en todo el territorio nacional. En aquella solicitud se hacía referencia a un total de 22 copias disponibles⁹⁴¹.

Los dibujos de Ramón de Baños son, de momento, el único material original que nos queda de aquella versión. Se trata de dibujos de tinta realizados sobre una cartulina texturizada con técnicas de aerografía y con unas medidas de 24x32cm. La secuencia de apertura está formada por 16 piezas y se complementa con un último título de “fin”. La traducción al español del libro miniado está compuesta por 23 páginas de papel vegetal, de 25x35cm, que han sido envejecidas mediante cortes y quemaduras. Siguiendo la técnica más utilizada en aquella época para la creación de títulos y cabeceras, los dibujos se filmaron y posteriormente se añadieron a la versión española que se exhibió en los cines de nuestro país.

Las 16 piezas que componen los títulos de crédito están selladas en el reverso y llevan inscrito el número que ocupa el cartón dentro de la secuencia. La información que aportan estas marcas resulta valiosísima para confirmar la autoría de los dibujos. En el sello podemos ver los datos de la productora de Ramón de Baños. Tanto la dirección postal como el teléfono coinciden con la información que aparece en los anuarios cinematográficos que se publicaron a principios de los cuarenta. En concreto, en el *Índice Cinematográfico de España 1941* nuestro autor aparece como “De Baños (Ramón), Mendizábal, 16. Tel. 13659” (Índice, 1941: 227). El índice de los años 1942-1943 aporta algo más de información porque, junto a la dirección y el teléfono, encontramos un pequeño currículum de nuestro protagonista. En la sección de “Operadores. Zona Nordeste. Barcelona”, leemos:

“Baños, Ramón de, Mendizábal, 16. Tel. 13659. Nació en Barcelona. Ha intervenido en: “Cristóbal Colón”, “Juan José”, “La Cortina Verde”, “Fuerza y No-

⁹⁴¹ Expediente 03706. Censura de Espectáculos. Archivo General de la Administración. (Consultado el 11 de julio de 2016.)

bleza”, “Don Juan Tenorio”, “Los arlequines de seda y oro”, “Los héroes del barrio”, etcétera”. (Índice, 1943: p.179).



Dibujo de Ramón de Baños para las protagonistas femeninas.
Colección-Museo de Filmoteca Española

Detalle del reverso: numerado y sellado.

Al comparar los dibujos de Ramón de Baños con los títulos de la versión italiana, vemos que hay notables diferencias estilísticas. La versión española presenta un empaquetado distinto al original y rompe con la imagen de marca propuesta por la productora. La versión italiana ofrece una secuencia de títulos muy sobria, compuesta únicamente de texto negro sobre un fondo gris texturizado. Los códigos de género, que en este caso nos anuncian que vamos a ver una película de época, están representados únicamente por una tipografía manuscrita que imita ligeramente a la de los códigos de la Edad Media. Frente a esta sobriedad, en los créditos realizados por de Ramón de Baños encontramos ilustraciones y referencias que hacen alusión a personajes y a escenas de la película. Estas diferencias se hacen patentes desde el principio, puesto que en la versión española se elige el acceso a un castillo, probablemente el del reino de Kindaor, como marco escénico bajo el que se presenta el elenco técnico y artístico de la obra.



Captura del DVD (versión italiana)



Fotograma 16 mm (versión española)
Fondos Fílmicos de Filmoteca Española

En la versión en 16mm que se conserva en Filmoteca Española vemos un enorme portón de madera que se abre para mostrar, tras una reja metálica, el título de la película. La reja desaparece y, siempre bajo el marco que crea el arco de piedra, empezamos a ver la secuencia de créditos. Este primer título está compuesto por tres piezas diferentes que se superponen para crear la animación de apertura del portón y la reja. Suponemos que, para dibujar la entrada al castillo, Baños tendría en cuenta los dibujos del escenógrafo Virgilio Marchi, diseñador de los decorados de la película, y las ilustraciones y fotografías con las que se promocionó la cinta en las revistas especializadas de la época.

En los dibujos de Ramón de Baños vemos un claro acercamiento a los códigos de género que se repiten en otras secuencias de títulos de películas de aventuras producidas en aquella la época. Pongamos como ejemplo la estética de los títulos de *Las aventuras de Robin Hood*, dirigida por Michael Curtiz en 1938, y en la que también observamos un fondo de piedra acompañado de siluetas y elementos decorativos que hacen referencia a distintos componentes de la narración.



Decorado Virgilio Marchi



Fotograma 16 mm (versión española)
 Fondos Fílmicos de Filmoteca Española



Cartones que componen el título (3 piezas)
 Colección-Museo de Filmoteca Española



Versión italiana



Versión española
 Fondos Fílmicos de Filmoteca Española



Las aventuras de Robin Hood

Los dibujos con los que Baños ilustra los títulos de crédito no son originales. Al revisar toda la información que existe sobre la obra, descubrimos que los dibujos están inspirados en los carteles y en el *pressbook* que el dibujante Sandro Biazzi realizó para esta producción. No hemos encontrado mucha información sobre este dibujante y, de momento, sólo hemos conseguido averiguar que nació en Milán en el año 1898 y murió en Roma en 1947. Trabajó

con Blasetti en *La Corona de hierro* y también, al menos, en *Quattro passi fra le nuvole*. Los dibujos que ilustran el *pressbook* original de la película llevan su firma, así como algunos de los carteles que se utilizaron para promocionar la cinta en Italia. El *pressbook*, editado en italiano, alemán y castellano, incluye dos desplegables que separan las distintas secciones de la publicación. Uno de ellos ofrece varias fotografías de rodaje. En el segundo vemos un dibujo realizado por Biazzi en el que están representados los personajes y momentos más importantes de la película. Es en este desplegable en el que Baños se inspiró para realizar los dibujos que luego se incluyeron en la versión española de los títulos de crédito.



Desplegable central del Pressbook de *La corona de hierro*. Dibujos de Sandro Biazzi



Versión italiana



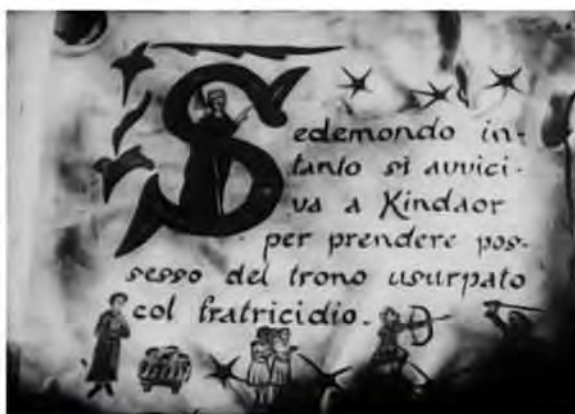
Versión española
 Fondos Fílmicos de Filmoteca Española



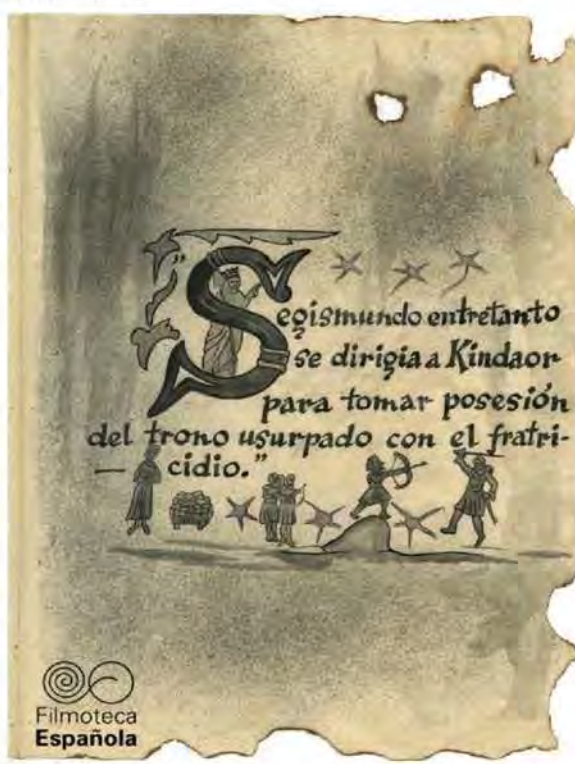
Dibujo de Sandro Biazzi

Además de los títulos de crédito Ramón de Baños redibujó, traducido al español, el libro miniado que aparece en la película y en el que se apoya gran parte de la narración. Como tantas veces hemos visto en las películas que están basadas en leyendas, *La corona de hierro* recurre a las páginas de un libro para hacer avanzar el relato. El argumento de la cinta es bastante complejo y no todo lo que sucede en la leyenda queda claro en el desarrollo de la ficción. Durante la primera media hora de la película asistimos de manera un tanto acelerada a la

presentación de los personajes, conocemos los escenarios en los que se va a desarrollar la acción, y se nos narra un conflicto que madura a lo largo de veinte años. Las páginas del libro ayudan a fijar todos esos elementos narrativos y, al mismo tiempo, actúan como indicadoras de grandes elipsis espacio-temporales. Una vez establecido el grueso de la narración, y después de esa primera media hora introductoria, el libro deja de aparecer y cede todo el protagonismo a la acción. No volvemos a verlo de nuevo hasta el final, cuando interviene para clausurar el relato.



Capturas de la versión italiana



Dibujos de Ramón de Baños para la versión española
 Colección-Museo de Filmoteca Española

A diferencia de lo que sucede con los títulos de crédito, en este caso Ramón de Baños se abstuvo de realizar ningún tipo de cambio y se limitó a confeccionar una copia lo más parecida posible al original. Los dibujos, la tipografía e incluso las filigranas, son casi idénticas en ambas versiones. Se percibe un interés por no alterar el mensaje original y por respetar al máximo el contenido de esta parte de la película. Sucede lo mismo con la traducción, que es casi literal. En el expediente de censura que se conserva en el Archivo General de la Administración, y que ya citamos en páginas anteriores, no se hace referencia a estos elementos y no se sugieren cambios de ningún tipo.

CONCLUSIONES Y LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

Como se puede observar, la colección de títulos de crédito que acabamos de presentar, a través de la pequeña muestra de la secuencia de *La corona de hierro*, ofrece distintas líneas de investigación que pueden ser abordadas desde múltiples puntos de vista y que son susceptibles de ofrecer nuevos datos sobre la industria cinematográfica en nuestro país. La contextualización y comparativa de cada uno de los títulos con sus versiones originales nos permitiría obtener información sobre la producción y la adaptación de las obras fílmicas internacionales al mercado español en la década de los cuarenta.

No menos importante es la puesta en valor del trabajo cotidiano, a veces olvidado, de nuestros cineastas. En muchas ocasiones los profesionales le dan poca importancia a los materiales que generan en su quehacer diario y destruyen u olvidan documentos que, para ellos, sólo tienen una utilidad práctica transitoria. Estos materiales, sin embargo, pueden llegar a ser piezas de museo que nos permiten profundizar no sólo en el estudio de la obra de un autor, sino en el desarrollo de la propia historia de nuestro cine.

El estudio de las traducciones al español de los títulos de crédito es otra interesante línea de investigación que se abre con estos materiales. Hemos visto un caso en el que se intenta mejorar el empaquetado de la película, pero en otras ocasiones se pierde por completo la estética original de la obra y se sustituye por sencillas cartelas de tipos blancos sobre fondo negro. Sería interesante poder contar con información de las distribuidoras, así como de las empresas de doblaje, para conocer si existían indicaciones al respecto, cuáles eran, quién las emitía y si a través de estos datos se puede estudiar la inversión de las productoras en las versiones dobladas de sus películas.

En el caso de las películas que, además de los créditos, traducen textos, indicadores, cartas, libros o cualquier otro paratexto que forma parte de la narración, el estudio de estos materiales puede ayudar a profundizar en los efectos de la censura sobre las adaptaciones al español de las películas.

No menos importante, como línea de investigación, es la correcta clasificación y catalogación de los materiales. Una vez organizados y descritos en los términos adecuados, se abrirá la posibilidad de dar entrada a estos dibujos en las bases de datos de las Filmotecas. Con ello, se podrá poner el contenido de los cartones a disposición de los investigadores que quieran utilizarlos en sus trabajos. Sin este paso fundamental, todo lo que hagamos quedará en nada, porque no será posible acceder a los materiales para su estudio.

Queda aún mucho por hacer, pero esperamos que esta comunicación, que nos ha permitido difundir una pequeña parte de estos materiales inéditos, despierte nuevos intereses y líneas de investigación.

FUENTES CONSULTADAS

- ÁVILA, A.: *El doblaje*. Madrid, Cátedra, 1997.
- BAÑOS, R.: *Memòries de Ramon de Baños: un pioner del cinema català a l'Amazonia*. Barcelona, Íxia Llibres, 1991.
- BONDANELLA, P.: *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. London, Continuum, 1989.
- BRUNETTA, G. P.: *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945. Volume Secondo*. Roma, Editori Riuniti, 1993.
- CHAVES GARCÍA, M.J.: *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- CHITI, R. y LANCIA, E.: *Dizionario del Cinema Italiano. I film, dal 1930 al 1944. Vol. I*. Roma, Gremese Editore, 1993.
- DE LASA, J.F.: *Els Germans Baños: aquell primer cinema català*. Barcelona, Generalitat de Cultura – Departament de Cultura, 1996.
- DE MOURGES, N.: *Le générique de film*. Paris, Méridiens Klincksiek, 1994.
- FALDINI, F. y FOFI, G.: *L'avventurosa storia del cinema italiano: da La canzone dell'amore a Senza Pietà*. Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009.
- FARASSINO, A.: *Virgilio Marchi, il cinema*. Locarno, Festival Internazionale del Film, 1995.
- GUBERN, R.: *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1989.
- *INDICE Cinematográfico de España 1941*. Madrid, Marisal, 1941.
- *ÍNDICE Cinematográfico de España 1942-1943*. Madrid, Marisal, 1943.
- MARCHI, V. et.al.: *La scenografia cinematografica in Italia*. Roma, Bianco e Nero, 1955.

- MENSURO, A.: *Cinecittà. Fábrica de arte escenográfico*. AGR: Coleccionistas de Cine. Año I, nº2, junio/1999. Madrid, El Gran Caid.
- QUINTANA, A.: *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
- RE, V: *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*. Pasian di Prato, Campanotto, 2006.
- REY, E.: *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica: 1958-1969*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2016.
- SÁNCHEZ SALAS, D.: *Los rótulos y el cine español de los años 20* en Cuadernos de la Academia, nº5 (1999), pp.429-446. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
- SASSONE, F.: *En el viaje hacia el olvido*. ABC, 18 de septiembre de 1941.
- SEGNA, M.: *Alessandro Blasetti (Profili Critici)*, en Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano, nº7, pp.193-194 (2011). Barcellona, Istituto Italiano di Cultura di Barcellona.
- SOLANA, G. y BONEU, A.: *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*. Barcelona, Index Book, 2007.
- STANITZEK, G.: *Reading the Title Sequence*, en Cinema Journal, 48, number 4 (2009), pp.45-58. Texas, University of Texas Press.
- VERDONE, L.: *I film di Alessandro Blasetti*. Roma, Gremese Editore, 1989.
- ZAVALA, L.: *Los créditos cinematográficos como minificción*, en Inventio, la génesis de la cultura universitario en Morelos, nº 14 (2011), pp. 56-61. Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.